1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

55 | 2008
Varia

Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), Jacques de Baroncelli | Laurent Véray (dir.), Marcel L'Herbier. *L'art du cinéma*

Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma / Les
Mistons Productions, 2007, 272 pp. , ill. | Paris, Association Française de
Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2007, 414 pp. , ill., 1 DVD

Rémy Pithon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4130>

DOI : 10.4000/1895.4130

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 213-223

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Rémy Pithon, « Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), Jacques de Baroncelli | Laurent Véray (dir.), Marcel L'Herbier. *L'art du cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4130>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), Jacques de Baroncelli | Laurent Véray (dir.), Marcel *L'Herbier. L'art du cinéma*

Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma / Les
Mistons Productions, 2007, 272 pp. , ill. | Paris, Association Française de
Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2007, 414 pp. , ill., 1 DVD

Rémy Pithon

RÉFÉRENCE

Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), *Jacques de Baroncelli*, Paris, Association
Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma / Les Mistons Productions, 2007, 272
pp. , ill.

Laurent Véray (dir.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, Association Française de
Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2007, 414 pp. , ill., 1 DVD

- 1 Dans les premières décennies du XX^e siècle, le cinéma attirait d'étranges gens, qu'apparemment rien ne destinait à cette activité. Certains ont eu l'honneur de figurer parmi les « grands » ou parmi les « auteurs ». D'autres pas. Mais cela ne signifie pas grand-chose, chacun mettant ce qui lui plaît dans la notion d'« auteur », et la liste des « grands » ayant été fixée en fonction des goûts et des préjugés du temps par les critiques ou les amateurs qui ont rédigé les premières histoires du cinéma. Qu'il y ait lieu de réviser en permanence la liste canonique des « grands » chacun en convient. Mais ce n'est pas si simple : les films ne sont pas toujours accessibles, et surtout la paresse intellectuelle est tenace.
- 2 Aussi se réjouit-on quand on apprend qu'un dossier individuel est rouvert. En général, selon le processus actuellement de mode dans les milieux académiques, sous la forme

d'un colloque, souvent lié à une rétrospective, ce qui, quand tout se passe bien, débouche sur une publication collective. C'est ce qui est advenu récemment à Jacques de Baroncelli et à Marcel L'Herbier. Or, quoi que puissent suggérer les apparences historiographiques, les deux cas présentent de fortes similitudes. Certes on ne savait quasi rien de Baroncelli, du moins avant la publication, il y a douze ans, du solide travail de Bernard Bastide¹, qui contient notamment une filmographie très détaillée et qui fait le point sur la disponibilité des copies. En revanche L'Herbier jouit d'une notoriété universelle, il est présent dans toutes les histoires du cinéma, ses écrits sont fréquemment cités (peut-être davantage cités que lus...), et trois publications au moins lui ont été consacrées². Et pourtant les deux cas ne sont pas si différents. En effet, jusqu'à une période récente, sur quoi était fondé ce qu'on savait ou pensait de L'Herbier ? Sur la vision de cinq ou six films muets, sur ce qu'en disait le petit volume très partiel et très subjectif de la collection « Cinéma d'aujourd'hui », sur quelques pages glanées dans les histoires classiques du cinéma, et sur les mémoires du cinéaste lui-même³. Vu l'importance quantitative et qualitative de son œuvre, la diversité de ses activités, son rôle dans l'histoire culturelle de la France du XX^e siècle, et aussi sa longévité, c'était dérisoire. Ce qui revient à dire qu'on en savait presque aussi peu sur L'Herbier que sur Baroncelli. Les deux ouvrages auxquels le présent compte rendu est consacré sont donc *a priori* bienvenus.

- 3 Jacques de Baroncelli, fils d'un marquis avignonnais, homme de culture littéraire, pénètre dans les milieux du cinéma dès 1915, un peu par hasard, un peu pour des motifs qu'on appellera plus tard alimentaires. Il y passera toute sa vie, y occupant une place importante, et parfois enviable. Et pourtant il est tout juste cité par les historiens du cinéma, qui manifestement ne savent pas trop qu'en dire. Classifier Baroncelli embarrasse ! C'est ce qui ressort avec évidence du chapitre introductif de François Albera, qui précise d'emblée que « l'histoire du cinéma ne consiste pas à redécouvrir des œuvres qui auraient été oubliées et qu'il faudrait faire entrer au Panthéon » (p. 30). La démarche de la recherche étant ainsi précisée, on peut entrer dans le vif du sujet, avec une curiosité attisée par l'étrange statut historiographique du cinéaste.
- 4 Les contributions publiées dans le volume sont très diverses, ce qui n'est pas surprenant, puisque les responsables de l'ouvrage, Bernard Bastide et François de la Bretèque, se sont entourés de dix-sept collaborateurs. Admettons d'emblée que l'ouvrage ne peut aborder son sujet que de façon partielle, ce qui, ajouté au caractère disparate des approches, lui donne un aspect provisoire. Mais n'est-ce pas une des lois du genre « actes de colloque » ? Le lecteur se trouve donc devant une sorte de mosaïque de textes, abordant, qui des sujets très spécialisés, qui des films complets, qui des thématiques générales, qui encore des épisodes de la vie de Baroncelli. Et l'organisation de la table des matières n'apporte qu'une cohérence de pure apparence.
- 5 Certaines études tiennent de la micro-analyse, comme celle où Léona-Béatrice Martin-Starewitch examine les quatre minutes d'animation que son célèbre grand-père réalisa en 1934 pour *Crainquebille* ; ou celle, très savante et très fouillée, que Laurent Guido consacre aux scènes dansées de *la Femme et le pantin*, mises en relation avec les théories du rythme et les nombreuses séquences de bal ou de spectacles chorégraphiques qu'on rencontre dans le cinéma français des années vingt. À peine moins « pointue », la contribution d'Alain Virmaux attire l'attention sur le « prologue filmé » qui servait de prélude à la projection de *Gitanes*, et dans lequel Colette disait tout le bien qu'elle

pensait de Baroncelli et de son film (dont d'ailleurs seule la première bobine est actuellement disponible).

- 6 Pour se faire une idée un peu plus étendue du cinéma de Baroncelli, les textes consacrés à un film déterminé proposent une approche moins pointilliste. Certains traitent d'œuvres sur lesquelles on ne savait quasi rien. C'est le cas pour *l'Ami Fritz* (1933), adaptation apparemment assez modeste du roman populaire d'Erckmann-Chatrian, dont Odile Gozillon-Fronsacq étudie la genèse et les implications politiques et idéologiques, importantes puisque l'action se déroule en Alsace. On lit aussi avec grand intérêt ce que Gilles Martinez écrit du *Rêve* (1930) ; on y découvre un Baroncelli réticent devant le « parlant », qui cherche, dans un recours original à diverses musiques et dans un emploi très contrôlé de la voix humaine, un moyen adéquat à rendre compte du texte de Zola, ce qui donne au cinéaste une place parmi ceux — trop rares — qui ont tenté d'utiliser avec créativité les possibilités offertes par l'enregistrement du son. Quant à la contribution qu'Alain Carou consacre à *la Duchesse de Langeais*, elle retrace les circonstances compliquées et fluctuantes dans lesquelles le film a été conçu, écrit et réalisé, et les modifications successives apportées à sa signification ; c'est historiquement fort intéressant, mais on reste un peu sur sa faim : il y a sans doute autre chose à dire de ce film, qui est une des réalisations de Baroncelli qui le hissent au niveau des plus grands.
- 7 L'étude la plus fouillée d'un film précis est sans nul doute celle où François de la Bretèque analyse *la Légende de Sœur Béatrix*. Elle fait apparaître à l'évidence la vaste culture plastique et littéraire de Baroncelli, qui transparaît dans les choix esthétiques destinés à donner au film l'aura d'un récit médiéval de « miracle marial ». Il décrit « des encadrements végétaux ou des débris d'architecture au premier plan, un espace au milieu, circulaire ou elliptique, dans lequel se placent les personnages » comme des références iconographiques qui seraient les éléments d'un code signifiant le légendaire, et dont Baroncelli serait quasiment l'inventeur (p. 142). Peut-être. En tout cas on trouvera un recours aux mêmes éléments décoratifs porteurs du même sens dans la *Joan of Arc* de Victor Fleming, ce qui est tout de même assez inattendu. De toute manière, la production française est suffisamment pauvre en mises en scène du merveilleux pour qu'on insiste sur ce film apparemment surprenant. Dommage que l'auteur ait laissé passer quelques dérapages rédactionnels (ou typographiques ?), qui rendent incompréhensibles certaines indications chronologiques : la parution du conte de Charles Nodier dont le film est inspiré navigue entre 1827 et 1837, et il est bien malaisé de comprendre comment un film réalisé à Vienne en 1924 a été montré à Londres en 1912 ! (p. 135)
- 8 Au total donc, il n'y a guère que quatre films qui constituent l'objet unique d'une contribution. Si l'on songe que Baroncelli en a réalisé près de quatre-vingts, on se dit que c'est vraiment peu, même si on tient compte du texte dans lequel Éric Thouvenel s'est attaché à montrer la cohérence esthétique du « triptyque "marin" » que constituent *Pêcheur d'Islande*, *Veille d'armes* et *Nitchevo* (version muette), et à les situer dans l'abondante production cinématographique des années vingt où la représentation de l'eau, avec ses nombreuses possibilités esthétiques, est largement présente. Jean Mottet aborde aussi ce dernier sujet, mais de façon plus théorique.
- 9 Quelques contributions portent sur des thématiques dont on s'efforce de détecter la présence dans le cinéma de Baroncelli. On entre donc dans des processus périlleux de lecture interprétable. Se demander si Baroncelli est un représentant qualifié d'une

« culture provençale » (p. 147) en voie de disparition ou d'une méridionalité authentique, comme le font François de la Bretèque et Bernard Bastide, est-il de nature à susciter les passions ? Avouons notre incompetence sur ce questionnement essentiel... En ce qui concerne en revanche des sujets comme le nationalisme ou le regard porté sur la colonisation, il est évident qu'il faut procéder avec méthode et circonspection. C'est ce que n'ont fait ni Sylvie Dallet (« Le devoir et l'amour. Une lecture baroncellienne du couple colonial »⁴) ni Abdelkader Benali (« Jacques de Baroncelli : de la synthèse coloniale à l'imaginaire utopique »). Tous deux réservent évidemment une place de choix à *l'Homme du Niger*. Or ce film, tout comme *SOS Sahara* ou *Feu !* (version sonore), doit pouvoir « se confronter au contexte », comme l'écrit Sylvie Dallet (p. 123, note 1). Que n'a-t-elle appliqué cet excellent précepte, au lieu de se livrer à un certain nombre de déclarations aussi péremptaires que confuses, dans un texte où s'entrechoquent les mythes de Sisyphe, d'Atlas et d'Orphée, « les idéaux du Front Populaire » (p. 127), les templiers et les hospitaliers, sur fond de *gender studies*, pour aboutir à d'énigmatiques affirmations comme celle-ci : « la conquête des terres et l'amour des femmes renvoient obscurément aux portraits d'un Comtat Venaissin annexé en 1792, un an après le décès de son impétueux ténor, Mirabeau, comte rebelle et député du Tiers État »⁵. Rappelons que le sujet annoncé est le « couple colonial » dans le cinéma de Baroncelli, et sauvons du naufrage l'adverbe « obscurément », qui est parfaitement en situation. Quant à Abdelkader Benali, il nous fait circuler au travers des époques en oubliant totalement que les dates des films auxquels il se réfère — et qu'il a lui-même précisées — renvoient à l'immédiat avant-guerre. Et lorsqu'il fait un effort pour « se confronter au contexte », c'est pour écrire que les « années 1930 » sont la « période durant laquelle le discours colonial français s'est, de manière générale, édifié » (p. 113) ! Qu'il aille voir par exemple du côté de Jules Ferry ! Quant à placer Flaubert parmi les écrivains pour qui « la Province représentait les valeurs de l'authenticité » (p. 119), la seule lecture de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet* devrait suffire à le détromper. Dommage que de pareilles bourdes compromettent la fiabilité d'une contribution qui, par ailleurs, contient des éléments intéressants.

- 10 Le contraste rend plus évident encore l'intérêt du texte que Laurent Véray a consacré à « Baroncelli, cinéaste nationaliste ? » (le point d'interrogation est évidemment essentiel). L'auteur y a pris la précaution — élémentaire certes, mais pas toujours réalisée — de définir les notions auxquelles il se réfère, et il construit sa démonstration avec précision, en recourant habilement à la confrontation de données écrites et d'analyses de films, pour déboucher sur une conclusion aussi nuancée que convaincante. Du beau travail. Beau travail aussi que celui de Valérie Vignaux, qui se livre à une présentation critique du fonds d'archives Jacques de Baroncelli déposé à la CF. Elle en montre avec compétence les richesses et les limites, signalant notamment un problème aussi vieux que la conservation des archives, à savoir le choix entre le classement thématique et le classement chronologique. Certes une partie de son intervention peut paraître quelque peu élémentaire, mais lorsqu'on voit avec quelle désinvolture et quelle absence de méthode agissent certains « historiens » autoproclamés du cinéma lorsqu'ils sont confrontés aux sources écrites, on se convainc que Valérie Vignaux a fait là œuvre très utile. Reste à souhaiter qu'elle soit entendue.
- 11 C'est d'ailleurs grâce à l'existence d'archives qu'ont pu être étudiés et présentés dans le livre certains épisodes de la carrière de Baroncelli. En particulier ses deux tentatives pour devenir son propre producteur : l'aventure de la Lumina Films et celle de la Société belge des Films Baroncelli, étudiées très attentivement par Bernard Bastide

pour la première et par Dimitri Vezyroglou pour la seconde. Autre épisode jusqu'ici mal connu, celui de l'expérimentation du mystérieux procédé sonore Selenophon pour des enregistrements de dialogues en plein air lors du tournage de *Gitanes*, dont Mireille Beaulieu retrace les vicissitudes et l'échec. Enfin deux articles traitent des relations entre Baroncelli et deux illustres collègues, René Clair (Noël Herpe) et Louis Delluc (Pierre Lherminier).

- 12 Le livre refermé — non sans avoir apprécié au passage les douze reproductions d'affiches de films, mais déploré l'absence de tout index —, peut-on se représenter clairement ce qu'ont été, dans leur ensemble, la vie et l'œuvre de Jacques de Baroncelli ? Pas vraiment. Il reste trop de zones d'ombre, d'incertitudes et de films inconnus. L'ouvrage, comme sans doute le colloque dont il est le résultat, expose les éléments détectés par quelques coups de projecteurs donnés dans des directions très diverses. Ou, pourrait-on dire pour être plus constructif et plus constructeur, il fournit quelques briques, quelques poutres, quelque tuiles et quelques équipements d'un bâtiment futur. Charge à qui se confrontera au rude travail de construction qui reste à entreprendre de les mettre à leur place le moment venu.
- 13 Tout comme Baroncelli, qui était son aîné d'une dizaine d'années, Marcel L'Herbier s'est d'abord destiné à la littérature, puis, sans renoncer pour autant à s'exprimer par écrit, il a passé au cinéma durant la Première Guerre, comme réalisateur et parfois comme producteur. Mais sa carrière sera beaucoup plus longue que celle de son confrère. Non content d'être l'auteur — il tenait à ce titre, comme on sait — de plus de quarante films, il a aussi eu une importante activité syndicale, il a publié plusieurs livres — dont ses passionnants souvenirs — et d'innombrables articles, il a eu une action importante dans l'enseignement des métiers du cinéma, et il a été un des pionniers de la télévision en France. Dresser un panorama complet de son activité n'est donc pas simple. Mais il est plus difficile encore de cerner la personnalité subtile et protéiforme d'un artiste qui témoignait d'un goût certain pour la préciosité et maniait le paradoxe avec virtuosité, ce qui masquait parfois une certaine imprécision des concepts, et de profondes contradictions. Le défi a pourtant été relevé par le groupe de chercheurs qui ont participé au colloque organisé en décembre 2006, et dont la récente publication dirigée par Laurent Véray pérennise les résultats, sous la forme de vingt-cinq contributions individuelles groupées en trois grandes parties, en fonction d'un découpage chronologique qui fonctionne d'ailleurs assez mal.
- 14 Il est à peine schématique d'affirmer que les plus utiles et les plus précieuses sont d'ordre biographique. Éric Le Roy montre combien L'Herbier était conscient de la nécessité de préserver pour l'avenir non seulement ses films, mais ses archives, ce qui, dans sa génération, n'était pas si commun ; il décrit dans quelles conditions, après avoir, comme tant d'autres et bien à tort, fait confiance à Henri Langlois, le cinéaste a déposé ce précieux matériel au CNC. Mais L'Herbier avait conservé à son domicile toute une documentation, qu'il a utilisée en particulier pour rédiger ses mémoires, et qui est restée entre les mains de sa fille Marie-Ange, laquelle l'a largement mise à disposition des chercheurs. C'est ce qui a permis par exemple à Jean Gili de faire enfin la lumière sur une période charnière de la carrière du cinéaste, à savoir celle de l'Occupation et des années immédiatement postérieures ; L'Herbier consacre alors beaucoup de temps et d'énergie à la Cinémathèque française, où il tente en vain d'imposer une gestion sérieuse, et à l'IDHEC, qu'il porte sur les fonds baptismaux. Sur la base des mêmes archives, combinées avec les papiers Autant-Lara déposés à la Cinémathèque suisse,

François Albera étudie les projets ébauchés par les deux artistes entre 1918 et 1924, avec diverses interventions, souvent intrusives, de Cocteau, que L'Herbier rencontrera souvent sur sa route. Pour sa part, Laurent Le Forestier a tenté d'y voir clair dans les rapports professionnels et dans les éventuelles influences critiques entre L'Herbier et André Bazin. Moins neuves, puisqu'il s'agit d'épisodes de sa carrière que le cinéaste a souvent évoqués, mais néanmoins fort précieuses par leur précision, les pages que Mireille Beaulieu consacre aux activités syndicales de L'Herbier, et celles où Alain Carou examine son combat concernant la notion de droit d'auteur. À l'évidence, ses souvenirs, comme tous les souvenirs d'ailleurs, ne sont jamais à recevoir sans contrôle. Ce qui ressort aussi du travail de Dimitri Vezyroglou sur les avatars de la société de production Cinégraphic.

- 15 Le reste de l'ouvrage est moins satisfaisant. Nous avons insisté, à propos du volume consacré à Baroncelli, sur la multiplicité des approches et sur la fragmentation des données qui sont inhérentes à ce type de publications. Or, dans le cas de L'Herbier, ces caractéristiques sont bien plus marquées encore, et partant plus graves. Ce n'est pas que certaines contributions sur des sujets spécialisés — d'ordre esthétique en général — manquent d'intérêt ou d'originalité. Mentionnons en particulier celle de Laurent Guido sur Jaque Catelain et celle de Marguerite Chabrol sur les rapports, non dépourvus d'ambiguïté, de L'Herbier avec la musique. Mais quelques autres vont malheureusement du très discutable au pire : l'empilement d'hypothèses incertaines que constitue la contribution creuse de Phil Powrie sur *Feu Mathias Pascal* ; les banalités réunies par Prosper Hillaire⁶ sur le thème hyper-ressassé de la « synthèse des arts »⁷ dans *l'Inhumaine* ; le bric-à-brac vaguement psychanalytique assemblé par Marie Martin pour traiter d'onirisme et de maniérisme, en insistant — s'agit-il d'un aveu de l'inconscient ? — sur le recours au flou. On atteint le fond du gouffre avec une contribution qui pourrait porter le titre de « Moi et L'Herbier » : Noël Burch y applique ses convictions du moment (« le noyau dur signifiant de n'importe quel film de fiction est la représentation qui s'y donne des rapports sociaux des sexes », p. 201) à une interprétation de quatre films de L'Herbier (*El Dorado*, *l'Inhumaine*, *l'Argent* et *le Bonheur*), en fonction d'une approche qui tient moins de l'analyse sérieuse que de l'application mécaniste de préjugés sommaires. Consternant !
- 16 Mais, du moment que l'on sait d'avance que des actes de colloque contiennent le meilleur et le pire, ce n'est pas là que réside la déception majeure. On pouvait en effet espérer que les études abordassent en priorité les œuvres les moins connues de l'abondante production de L'Herbier. Ce n'est malheureusement que très partiellement le cas. Un rapide coup d'œil sur l'« index des films cités » (pp. 402-404) permet par exemple de dresser un palmarès des titres mentionnés : *l'Inhumaine* vient largement en tête, suivi, presque à égalité, de *l'Homme du large*, *El Dorado*, *Feu Mathias Pascal* et *l'Argent*. Font une performance honorable : *Rose-France*, *Don Juan* et *Faust*, *le Diable au cœur*, *l'Enfant de l'amour*, *le Mystère de la chambre jaune*, *le Parfum de la dame en noir*, *le Bonheur*, et *la Nuit fantastique*. Cette liste est très significative : à deux exceptions près (*le Diable au cœur* et *l'Enfant de l'amour*), elle est constituée des films de L'Herbier les plus connus, et sur lesquels on a déjà le plus écrit ; d'autre part, c'est la production muette qui reste privilégiée. Tout cela manque singulièrement d'originalité. Mis à part l'intérêt manifesté par Éric Thouvenel envers *le Diable au cœur*, ou par Michael Temple envers le projet jamais réalisé de porter à l'écran *le Portrait de Dorian Gray*, on ne constate guère de curiosité chez les chercheurs. Et pourtant, dans son « Introduction », Laurent Véray proclame fort justement à propos de L'Herbier que « le moment est venu [...], en

prenant un recul critique, d'une interprétation sérieuse de son œuvre, qui permet d'en éclairer la richesse et la complexité, afin de reconnaître la place qui est la sienne dans l'histoire du cinéma » (p. 11). Avouons qu'on reste assez éloigné de cet ambitieux programme, comme si certains collaborateurs de l'ouvrage n'éprouvaient pour l'œuvre de L'Herbier qu'un intérêt quelque peu conjoncturel. Cela expliquerait qu'il s'en tinssent aux valeurs sûres. Et parfois à moindres frais : même *l'Argent*, monument trop vaste peut-être, n'est pris en compte que marginalement.

- 17 Mais ce qui désole le plus le lecteur curieux, c'est que le dogme historiographique selon lequel l'œuvre sonore de L'Herbier n'a guère d'intérêt semble se perpétuer. Certes les premiers films des années trente sont présents, sous la forme d'un article sur les adaptations de Gaston Leroux (Catherine Berthé Gaffiero) et d'une courte présentation de *l'Enfant de l'amour* (Michel Marie). Mais la suite ? Seules les deux œuvres les plus notoires ont été vraiment prises en considération : *le Bonheur*, dans une bonne contribution de N.T. Binh, ainsi que par Muriel Andrin à propos du mélodrame, et par Noël Burch ; et *la Nuit fantastique*, étudié par Christophe Gauthier, et abordé, parmi d'autres films, par Marie Martin. Personne en revanche ne semble avoir eu envie ou pris de risque d'aller voir ailleurs. Certains titres ne figurent même pas à l'« index des films cités » (*la Route impériale*, *Nuits de feu*, *Histoire de rire*, *la Révoltée*, etc.). Et si d'autres, parfois essentiels, sont crédités d'une ou deux occurrences, c'est grâce à Bernard Bastide, qui « sauve l'honneur » en consacrant un article important à la réception critique des films de L'Herbier dans les années trente. Il insiste très justement sur les « drames patriotiques » évoquant la marine et l'épopée coloniale (*les Hommes nouveaux*, *la Porte du large*, *Veille d'armes*, remake du film de Baroncelli, etc.) ; cela eût pu conduire à une étude sur L'Herbier et le nationalisme... Il signale aussi l'importance de ce que le cinéaste nommait lui-même les « chroniques filmées » (*la Tragédie impériale*, *Adrienne Lecouvreur*, *Entente cordiale* et *l'Affaire du collier de la reine*). On pourrait ajouter un troisième groupe, celui des films à sujet russe, ce qui s'inscrit dans une mode de l'époque (*la Citadelle du silence*, *Nuits de feu*, *la Tragédie impériale* et *la Brigade sauvage*, que termina Jean Dréville⁸). Tout cela mériterait qu'on s'y intéressât. L'enjeu n'est pas négligeable : rappelons que L'Herbier a tourné, entre 1929 et 1953, une trentaine de films, ce qui représente les deux tiers de sa production totale.
- 18 Bernard Bastide est évidemment amené par son sujet même à examiner ce qui a été dit et écrit de L'Herbier, rejoignant en cela les quelques indications fournies par Laurent Véray dans son introduction. L'ensemble apparaît cependant bien mince. Malheureusement personne ne s'est aventuré sur le terrain de l'historiographie, comme François Albera l'avait fait pour Baroncelli. Certes les archives du cinéaste contiennent de très nombreux articles concernant ses films. Mais est-ce exhaustif ? On peut en douter. L'ouvrage comporte bien une « Bibliographie des écrits et entretiens de Marcel L'Herbier » (pp. 369-382) ; mais celle-ci reprend simplement les listes dressées par le cinéaste lui-même. Il n'y a en revanche pas de bibliographie générale concernant sa vie et son œuvre. Cette lacune est étrange. Même pour trouver les références des trois modestes livres qui existent en français, il faut aller chercher dans les notes infra-paginales des articles de Laurent Véray et de Bernard Bastide ; ce dernier nous fournissant l'occasion de signaler qu'à la mort du cinéaste en 1979, le seul hommage qui ait laissé des traces, sous la forme d'une modeste plaquette et d'une superbe affiche, fut celui du festival de Locarno de 1980.

- 19 Et que donnerait un dépouillement systématique des histoires générales ou sectorielles du cinéma ? Peut-être aurait-on des surprises, à condition de ne pas se limiter aveuglément au domaine francophone. Les films de L'Herbier ont circulé hors de France. Or, si on trouve un article sur le cinéma de L'Herbier vu d'Italie, c'est du futurisme et des films muets (encore...) qu'il s'agit (Antonio Costa). Personne n'est allé voir du côté de Pasinetti, par exemple, ni de Campassi. Or ce dernier place L'Herbier parmi les « artigiani e mestieranti »⁹, aux côtés de Feyder, de Gance, de Raymond Bernard... et de Baroncelli, dont il souligne les affinités avec L'Herbier ! Et l'historiographie italienne ne constitue pas une exception. Paul Rotha parle de L'Herbier ; Jerzy Tœplitz aussi, et abondamment. Le champ de la recherche historiographique serait vaste.
- 20 Autre remarque, qui concerne également ce qui se passe hors de France. L'Herbier a travaillé à Berlin en 1938, pour *Adrienne Lecouvreur*, et en Italie, pour *Terre de feu*, la *Comédie du bonheur*, la *Vie de bohème* et *gli Ultimi Giorni di Pompei*. Là aussi, on aimerait en savoir davantage que les quelques souvenirs qu'il évoque dans *la Tête qui tourne*. *Terre de feu*, la *Comédie du bonheur* et la *Vie de bohème* ont été réalisés en double version, ce qui mériterait attention. Et la seule évocation d'une collaboration entre L'Herbier et l'obscur Paolo Moffa pour tourner un péplum pique la curiosité. Mais la lacune la plus éclatante reste l'absence de toute étude sérieuse sur le film essentiel et fascinant qu'est la *Comédie du bonheur* (*Ecco la felicità !*), projet ancien qu'après des années d'essais infructueux, L'Herbier parvient à concrétiser à Rome dans l'hiver 1939-1940.
- 21 À signaler qu'il existe un autre pan de l'activité créatrice de Marcel L'Herbier qui nous échappait complètement jusqu'ici, à savoir les travaux réalisés pour la toute jeune télévision française entre 1952 et 1961. Or il s'agit d'un corpus extrêmement volumineux, dont on a désormais une idée, grâce à deux articles très utiles, qui sont les plus neufs de l'ouvrage : celui de Michel Dauzats, qui dresse un inventaire, et celui de Dominique Moustacchi, qui esquisse une première analyse des éléments conservés, malheureusement fort peu nombreux.
- 22 Ajoutons que le livre est très abondamment illustré. Si les images réparties dans les textes ne sont pas toutes d'un intérêt documentaire évident, d'autres, en particulier celles qui occupent les pp. 353 à 368, sont précieuses, et parfois très étonnantes. Et l'éditeur a eu la bonne idée d'adjoindre à la publication un DVD contenant le moins connu sans doute des films muets de L'Herbier, à savoir *le Diable au cœur*, agrémenté de quelques documents annexes.
- 23 Après Baroncelli et L'Herbier, à qui le tour ? Osons quelques suggestions : Raymond Bernard, Pierre Chenal, Pierre Billon, Gaston Ravel, et, *last but not least*, Albert Valentin.

NOTES

1. Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma*, suivi de *Mémoires*. Textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996.

2. *Jaques Catelain présente Marcel L'Herbier*, Paris, Jacques Vautrain, 1950 ; Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973 (Cinéma d'aujourd'hui, n°78) ; Jean-Pierre Brossard (dir.), *Marcel L'Herbier et son temps*, La Chaux-de-Fonds, éditions Cinédiff, [1980].
3. Marcel L'Herbier, *la Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979.
4. Titre de l'article à la page 123 ; la table des matières donne une orthographe et une typographie surprenantes : « Le Devoir et l'amour. Une lecture baroncellienne du couple colonial » (p. 16).
5. P. 131. En fait, l'annexion du Comtat date de 1791, mais qu'importe, dans ce « feuilleté des interprétations » (ibid.).
6. Pourquoi ce collaborateur est-il le seul à ne pas avoir sa notice dans la « Présentation des auteurs » ?
7. Était-il vraiment nécessaire qu'à chaque évocation de ce sujet fût répétée la liste canonique des artistes (Fernand Léger, Mallet-Stevens, etc) qui ont participé à cette tentative ? On eût aisément pu éviter ces redites, comme d'ailleurs quelques autres problèmes rédactionnels et éditoriaux dus à la multiplicité des auteurs.
8. Fidèle collaborateur et compagnon de route de L'Herbier depuis *Autour de « l'Argent »*, Jean Dréville, dont l'amabilité envers les chercheurs était aussi parfaite que sa mémoire, était un témoin inestimable. Malgré nos réticences envers l'« histoire orale », nous déplorons que les souvenirs de Dréville n'aient jamais fait, à notre connaissance, l'objet d'un enregistrement systématique.
9. Osvaldo Campassi, *Dieci anni di cinema francese*, vol. 2, Milano, Poligono, 1949 (Biblioteca cinema-tografica, 2 b), pp. 22-31.